



Le refus du compromis : quelques remarques et hypotheses sur la motivation tragique du héros shakespearien

Henri Suhamy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1326>

DOI : 10.4000/shakespeare.1326

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1989

Pagination : 215-224

Référence électronique

Henri Suhamy, « Le refus du compromis : quelques remarques et hypotheses sur la motivation tragique du héros shakespearien », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 7 | 1989, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1326> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1326

Société Française Shakespeare

Actes des Congrès

1985 - 1986 - 1987

LA FOLIE
SHAKESPEARE ET LES ARTS
LE TRAGIQUE

1989

LE REFUS DU COMPROMIS : QUELQUES REMARQUES ET HYPOTHESES SUR LA MOTIVATION TRAGIQUE DU HEROS SHAKESPEARIEN.

Henri SUHAMY

On peut partir de *Richard II* et d'une interrogation d'ordre simplement factuel et psychologique : pourquoi le roi abdique-t-il, dès le troisième acte ? Le spectateur moyen a le droit de poser cette question apparemment naïve, car l'événement constitue une péripétie tragique de première importance – tragique parce que c'est une chute douloureuse autant qu'une étape irrémédiable le long d'un processus qui mène à la mort – et il se trouve que les motivations du personnage ne sont pas indiquées par le texte de façon très explicite. Si l'on se tourne vers les critiques on n'en apprend pas beaucoup plus, ce qui peut surprendre, car on sait que l'analyse des motivations a constitué pendant longtemps l'activité principale des commentateurs. Mais la critique traditionnelle s'enferme dans un cercle et dans une impasse quand elle postule que les actions d'un personnage dérivent d'une entité globale appelée caractère, et en arrive parfois à négliger la littérature du texte ainsi que la structure, comique ou tragique, de l'œuvre. Dans le cas de *Richard II* il est facile et tentant de fabriquer un personnage psychologiquement cohérent, en partant de l'idée qu'on a affaire à quelqu'un d'instable, qui manque de maturité, velléitaire sans volonté, autoritaire sans autorité, enivré par les attributs décoratifs et le halo mystique de la royauté, mais oublieux de l'intendance et ennuyé par la routine du pouvoir. Une sorte de Louis II de Bavière confisicateur plutôt que bâtisseur de châteaux, un Narcisse amoureux seulement des échos de sa voix, un artiste de l'école néronienne, plus dilettante que créateur, égaré dans la politique par les hasards de la naissance, qui s'effondre physiquement et nerveusement lorsque du haut des créneaux de Flint, il aperçoit le déploiement des troupes rebelles. L'image même de la faiblesse rageuse opposée à la force tranquille. Le syndrome à moitié paranoïaque qui déforme la dignité en susceptibilité.

On peut ajouter touche sur touche au portrait ainsi esquissé, mais cela ne donne pas de réponse vraiment satisfaisante à la question posée initialement, car il

faut d'abord tenir compte du texte. Jusqu'au troisième acte Shakespeare présente un Bolingbroke n'ayant pas d'autre revendication que d'être restauré dans ses droits de Duc de Lancastre. Il ne vise pas ouvertement la couronne. Evidemment il utilise ses griefs comme tremplin de son ambition, mais il ne le dit pas, et le roi n'est pas obligé d'entrer dans son jeu. Contrairement à l'hypothèse avancée plus haut, Richard ne s'écroule pas physiquement ; au contraire Bolingbroke et York sont impressionnés par la majesté qui émane de lui :

*See, see, King Richard doth himselfe appeare
As doth the blushing discontented Sunne,
From out the fierie Portall of the East,
When he perceiues the enuious Clouds are bent
To dimme his glory, and to staine the tract
Of his bright passage to the Occident.
YORK. Yet lookes he like a King : behold his Eye
(As bright as is the Eagles) lightens forth
Controlling Maiestie : alack, alack, for woe,
That any harme should staine so faire a shew.*
III. iii. 62

Ces deux témoins ne sont pas récusables. On remarque aussi le formalisme et la solennité de l'écriture, le ton chorique, l'image du soleil voilé qui exalte et ritualise le thème tragique de la chute des grands, l'allusion à une fatalité sacrilège. Le texte se rattache aux traditions les plus antiques et médiévales du genre, loin de tout anecdotisme psychologique.

Or Richard se défait de sa couronne sans y avoir été forcé. Pourquoi ?

On ne peut tout de même pas proposer comme explication que le rituel tragique se suffit à lui-même et se passe de tout contenu. L'abdication de Richard ne peut pas non plus résulter d'un malentendu, ressort comique ou mélodramatique, mais non tragique.

C'est ici que l'on peut se sentir tenté de proposer une autre analyse que celle qui serait fondée sur le défaitisme congénital du personnage, à savoir que l'œuvre appartient au genre de la chronique avant de ressortir à celui de la tragédie, ce qui entraîne que l'auteur est tenu par la vérité historique, et son matériau imprévisible, saccadé, disparate, plus que par le mécanisme grandiose et limpide que l'on associe généralement au concept de tragédie. A cela s'ajoutent les conditions de la représentation théâtrale, et les réticences imposées par la censure. La vérité historique dit que Richard III fut, en août 1399, capturé par ses ennemis postés en embuscade, alors qu'il avait accepté d'entrer en négociations avec Bolingbroke par l'intermédiaire du Comte de Northumberland, qu'il fut soumis à toutes sortes de pressions, peut-être de tortures, obligé de signer une déposition comme dans un commissariat de police, prélude à une autre déposition au sens monarchique du terme, prétendument

consentie de plein gré. Il est fait allusion à ces événements au cours de la grande scène de l'abdication du quatrième acte, mais de façon obscure et oblique, à l'usage semble-t-il des spectateurs ayant déjà quelque connaissance de la question. L'idée qui vient à l'esprit est que Shakespeare a pu modifier les données historiques, ou utiliser le procédé de l'ellipse manifesté en 1601, lorsque la pièce fut interdite de représentation, et précédemment quand les trois premières éditions du texte, publiées par Andrew Wise en 1597 et 1598, furent amputées de toute la scène de la déposition. Malgré le précédent, ou à cause du précédent créé par Marlowe dans *Edward II* Shakespeare a pu estimer dangereux et inconvenant de montrer sur la scène un roi d'Angleterre soumis à des humiliations et des mauvais traitements.

Mais quelles que soient les raisons qui ont incité Shakespeare à métamorphoser ses sources, aucune analyse littéraire ne peut postuler que l'œuvre procède d'un montage lacunaire et désinvolte, et que pour en savoir plus long, il suffit de consulter son Holinshed ou son Froissart, comme si l'Art ne vivait que sous le protectorat du Réel, en régime d'autonomie limitée. L'œuvre, et en particulier toute la partie tragique, doit avoir sa cohérence et son harmonie. La crise du troisième acte, c'est-à-dire le renoncement de Richard, exprimé de façon condensée, rapide, tendue, produit un coup de théâtre, mais non l'impression d'un escamotage. Il faut examiner le texte, sans préjugé d'ordre psychologique ou historique.

Constatant qu'il n'a plus les moyens de résister militairement à son adversaire, et qu'on ne lui obéit plus, soumis à des menaces brutales qui prennent la forme d'un ultimatum, Richard doit accepter l'entrevue qu'exige Bolingbroke. Pour la première fois de son règne un monarque absolu est contraint d'obéir à une injonction provenant d'un sujet. Les fonctions sont inversées. Le texte exprime l'amertume scandalisée. La présence d'un jeu de mot sur *base* constitue une sorte de broderie condensée sur le thème, un épanchement à la fois sarcastique et pathétique, en raccourci :

RICH. *Downe, downe, I come, like glist' ring Phaeton, Wanting the manage of vnruly Iades.*

*In the Base Court ? base Court, where Kings growbase,
To come at Traytors Calls and doe them grace.*

III. iii. 178.

Northumberland attribue ces paroles à l'émotion et au délire. Cela contient sans doute une part de vérité mais non toute la vérité du texte. Le thème de l'abdication, déjà annoncé dans les effusions lyriques qui précèdent, prend ici tout son sens. C'est une pensée absolutiste qui s'exprime ici, à tous les sens du terme, celle d'un monarque absolu épris d'absolu. La destinée tragique qui est la sienne le confronte avec l'image qu'il a de lui-même, le modèle royal qui est à la fois son commencement et sa fin, son essence et son être. Ce modèle lui demande de ne pas accepter de compromis. Ne rien concéder ou tout concéder, être tout ou n'être rien

dans le royaume. Aucune situation intermédiaire n'apparaît acceptable, aucune nouvelle *Magna Carta* qui ne lui laisserait qu'un pouvoir conditionnel ou constitutionnel. Il refuse d'entrer dans le jeu de la cohabitation. Entre se soumettre ou se démettre il choisit la seconde solution, non sans hésitation ni douleur.

Aumerle, conseiller et confident, ne comprend pas et surtout n'approuve pas ce mélange paradoxal de faiblesse et de raidissement. En un distique sententieux, il propose de pratiquer la défense élastique : que le roi sauve sa couronne, même réduite à une ombre, un symbole, mais qu'il la sauve, à n'importe quel prix, en attendant que la girouette du temps tourne et produise un rapport de forces favorable au souverain :

*let's fight with gentle words,
Till time lend friends, and friends their helpful Swords.*

III. iii. 131

Richard refuse tout compromis, même tactique, et, préfigurant Charles 1er ou Louis XVI, devient le martyr de la royauté.

Dans d'autres tragédies de Shakespeare, ce type de situation se présente une ou plusieurs fois. Ainsi le Fou propose à Lear d'accepter un arrangement provisoire et hypocrite avec ses filles, pour cas de force majeure, parce que le corps a ses raisons que le cœur ne connaît pas :

*O Nunkle, Court holy-water in a dry house, is better then this Rain-
water out o' doore. Good Nunkle, in, aske thy Daughters blessing,
heere's a night pitties neither Wisemen, nor Fooles.*

III. ii. 10

Bien entendu Lear n'écoute pas les sages conseils du Fou et il ne fait que se dresser dans sa révolte suicidaire, hautaine et expiatoire. Au début de la pièce c'est lui qui conseillait à sa fille Cordelia d'assouplir sa posture orgueilleuse. Il lui laissait le temps de trouver une formule acceptable, comme un inquisiteur qui cherche à sauver sa victime des conséquences de son entêtement. Sans résultat. Dans *Coriolanus* c'est Volumnia qui représente la voix de la tentation politicienne. «*You are too absolute*», dit-elle (III. ii. 39). Elle développe l'argument d'Aumerle, en faisant valoir que l'acceptation temporaire et apparente d'un compromis constitue parfois une ruse de guerre (III. ii. 50). Persuasion habile, propre à séduire un guerrier, même aussi peu politique et machiavélien que Coriolan. Il se laisse convaincre à contrecœur, puis se ressaisit : poussé par la colère, il retrouve la voie royale, la ligne droite qui le plus sûrement et somptueusement mène au désastre. Que l'on soit amené à comparer Coriolan et Richard II, à leur trouver des affinités, alors que la

fibre caractérielle des deux personnages semble très différente, montre que le ressort tragique dans Shakespeare n'est pas seulement une affaire de psychologie. On est amené aussi, comme toujours quand on parle de tragédie, à essayer d'atteindre le domaine des synthèses et des généralités, d'extrapoler à partir des exemples particuliers pour tenter de définir l'essence même de la tragédie et la forme dramatique où elle s'incarne.

Depuis Aristote nous tendons à considérer le héros tragique avec une certaine condescendance, du haut de notre rationnelle et sereine supériorité. Grandiose et presque surhumain par nature, on le juge également coupable et défectueux. Coupable de démesure et d'aveuglement, d'ignorance de soi, de division contre soi-même, de *hubris* et de *hamartia*, esclave des passions, ou d'une passion prédominante, comme dit Lily Campbell, miné par la faille tragique chère à Bradley. Ou bien il est victime des circonstances, placé dans une situation qui ne lui convient pas, qui révèle ses insuffisances secrètes, appelé par le destin à redresser le temps disloqué sans prendre le temps de se redresser soi-même.

D'où une conception en somme rassurante et douillette de la némésis tragique, puisqu'elle incite le spectateur à se sentir supérieur au protagoniste de la pièce, ou à voir en lui le miroir complaisant et valorisant de ses rêves inaboutis. Or, les quelques exemples et éclairages proposés ci-dessus semblent devoir susciter une autre conception de la tragédie shakespearienne, à résonance épique et romantique, impliquant un héros à la Corneille, à la Hugo, à la Montherlant, plus propre encore à encourager un processus d'identification quelque peu fantasmatique. D'où le risque de tomber dans une autre forme de complaisance, car si l'on voit dans le héros shakespearien la victime de l'entêtement, du juqu'au-boutisme, de l'idéalisme opposé aux compromissions, autrement dit de l'honneur, l'explorateur d'un paradis terrestrement inaccessible, on en arrive assez rapidement à une vision puérile ou adolescente de la vie humaine, du moins telle que le théâtre la représente, où l'individu, par définition pur et magnanime, nostalgique de tous les âges d'or ou bâtisseur d'avenir radieux, se heurte à la scélérate Société, qui le détruit ou le récupère. Autrement dit les hommes sont détruits par leurs vertus, non par leurs vices. Il faut bien cependant courir le risque de tomber dans cette conception un peu simpliste des choses – et il y a toujours un peu de réductionnisme dans les théories sur la tragédie – car la tragédie shakespearienne offre, au moins en surface, des schémas qui justifient ce type d'analyse. L'opposition entre un Don Quichotte follement idéaliste et un Sancho Pança qui fait de l'instinct de conservation la règle suprême de la vie et le fondement même de sa culture, faite de proverbes et de maximes, peut sembler sommaire, mais cette polarisation thématique appartient aux traditions les plus enracinées de la typologie morale, la contemporanéité de Shakespeare et de Cervantes n'est pas une coïncidence négligeable.

L'opposition entre Timon et Apemantus, surtout le contraste de leurs discours – il ne faut jamais oublier que les personnages de théâtre sont faits de discours – est empreinte d'un dialectisme démonstratif et même tonitruant, qui fait de la scène une estrade d'où est prêchée une morale de samouraï : la mort avec

honneur plutôt que la vie sans honneur.

Certes, tout cela est relativisé par la perspective théâtrale, ne constitue pas le dernier mot de l'histoire. La leçon n'est pas adressée directement au public, il faut tenir compte de l'ironie, de l'ambiguïté, de la distanciation. Mais quand Apemantus, au quatrième acte, scène 3, vient rendre visite à Timon en son désert, où d'être homme d'honneur il a la liberté, pour lui proposer de revenir à Athènes vivre en parasite cynique, avec pour seul projet de ne pas mourir de faim, le débat est déséquilibré, orienté. Apemantus n'a rien d'un Philinte plein de bon sens et de bonhomie. Sa misanthropie matoise et institutionnalisée ne fait que servir de faire-valoir à la noblesse indignée de son interlocuteur. Le refus de compromis dans le cas de Timon d'Athènes est plus qu'un pivot dramatique, il constitue la substance même du personnage, le ressort et la raison d'être de toute l'action. Romeo préfère la mort au bannissement, ce qui étonne et consterne le frère Laurent, non pas seulement pour des raisons morales et religieuses, mais aussi en vertu du simple bon sens. Comme Aumerle conseillant à Richard de temporiser, Laurent s'efforce de convaincre Romeo que le temps agit en sa faveur – en quoi il se trompe, car le temps est destructeur autant que créateur. Juliette fait le même choix que Romeo, avec moins d'hésitation encore.

Antoine pousse lui aussi l'absolutisme amoureux jusqu'à tout lui sacrifier, et Cléopâtre, après quelques tergiversations, refuse le compromis, d'ailleurs frauduleux, que lui propose Proculeius. Il est significatif du climat héroïque dans lequel baignent les tragédies de Shakespeare qu'Octave César essaie par tous les moyens, physiques et diplomatiques, d'empêcher la reine d'Égypte de se donner la mort, comme s'il n'y avait rien de plus humiliant que de survivre à l'échec d'une grande destinée. Le suicide est un acte de dignité royale, qui requiert la couronne et la robe d'apparat. Vie, où est ta victoire ? semble demander Cléopâtre. De même Brutus déclare fièrement et tranquillement,

*I shall have glory by this losing day
More than Octavius and Mark Antony,
By this vile Conquest shall attain unto.*

Julius Caesar V. v. 36

Brutus, dont la décision de tuer César, exprimée de façon abrupte en début de monologue, «*It must be by his death*» (II. i. 10), constitue un choix difficile, aux conséquences notoirement tragiques, qu'il est possible de rattacher thématiquement aux choix opérés par les héros shakespeariens, et classés ici sous la rubrique «*Refus de compromis*». Brutus aurait pu rester neutre et attentiste. Il préfère prendre la décision politiquement dangereuse et moralement scabreuse que lui dicte l'honneur, ou du moins une certaine conception de l'honneur.

Mais tout le monde sait, grâce notamment à *Julius Caesar*, que le combat au nom de l'honneur est souvent un combat douteux, et le cas de Brutus laisse

entrevoir tout ce qu'il y a de subtil et d'insaisissable dans la pensée tragique de Shakespeare. Il faut rappeler en tout état de cause que le fleuve tragique, qui s'avance vers l'immensité océanique de la mort, s'alimente de nombreux affluents, tels que la fatalité, le temps, les conflits, les passions ; peut-être aussi l'instinct de mort, la volupté du désespoir. D'autre part, s'il est vrai que le protagoniste shakespearien choisit la voie ardue de l'idéalisme et de l'honneur, s'il préfère la mort à la vie, cela ne doit pas entraîner à chaque fois l'adhésion béate et imaginativement compensatrice du spectateur. Le héros de tragédie choisit la mort, mais quelquefois et dans un premier temps, c'est la mort des autres ; il est permis de désapprouver. Timon représente l'image même de la noblesse meurtrie et radicale, mais la haine dévastatrice qui en résulte ne saurait passer pour le *summum bonum* de l'imagination artistique. Timon atteint à une sorte d'idéal, mais son inaccessibilité ne le rend pas particulièrement attrayant. C'est surtout la notion d'honneur qui, même si l'on fait peu de cas des sophismes falstaffiens, dresse des obstacles à l'identification, et provoque le trouble et l'incertitude. au-delà des dilemmes cornéliens et des choix épiques, les valeurs qui exigent l'abnégation et le sacrifice recèlent toutes sortes de confusions, de pièges, d'ambiguïtés. Ainsi Othello définit avec grandiloquence la voie roide et froide qu'il croit être celle de l'intégrité :

*Like to the Ponticke Sea,
Whose Icie Current, and compulsiue course,
Neu'r keepes retiring ebbe, but keepes due on
To the Proponticke, and the Hellespont :
Euen so my bloody thoughts, with violent pace
Shall neu'r looke backe, neu'r ebbe to humble Loue,
Till that a capeable and wide Reuenge
Swallow them vp. Now by yond Marble Heauen,
In the due reuerence of a Sacred vow,
I heere engage my words.*

III. iii. 460

On sait que les mots *jalousie* et *zèle* ont la même étymologie. Un mari jaloux se convainc assez facilement que c'est la pureté et la sainteté du mariage qu'il défend, non l'exclusivité de son territoire sexuel. Le meurtre de Desdémone est un acte réfléchi.

...she must dye, else shee'l betray more men :

V. ii. 6

La laisser vivre serait une preuve de veulerie, de compromission avec *la dolce vita*. Mais l'erreur matérielle où patauge Othello est significative de l'erreur

morale qu'il commet en assumant le rôle et la justice de Dieu. L'obsession de l'honneur, l'extrémisme moral, se confondent avec le fanatisme le plus obscurantiste et sombrent dans l'aberration criminelle. Othello est pris au piège de la vertu poussée au vice.

Le cas de Macbeth peut sembler atypique et il serait prudent de ne pas l'inclure. Mais c'est précisément parce qu'il diffère des autres que toute similitude peut se révéler éclairante, pour lui-même comme pour l'ensemble de la production tragique de son auteur. En prenant en mains sa destinée maléfique alors qu'il aurait pu aussi bien laisser agir le hasard apparent des choses,

*If Chance will haue me King,
Why Chance may Crowne me,
Without my Stirre.*

I. iii. 144

Macbeth fait preuve de courage, de volonté, d'un certain sens des responsabilités. C'est sa façon à lui de refuser les demi-mesures et d'assumer son être. Othello fait le mal par perversion du devoir, et Bradley n'a pas hésité à dire la même chose de Macbeth, dans une phrase restée justement célèbre :

*As it is the deed is done in horror and without the faintest desire or
sense of glory, – done, one may almost say, as if it were an appalling
duty.*
(*Shakespearean Tragedy*, London, Macmillan, 1904, p. 358).

Paradoxe surprenant et pourtant porteur d'une vérité féconde. Comme chez Brutus et Othello le verbe *must* accompagne la décision de tuer.

False face must hide what the false Heart doth know.
I. vii. 83

Le *must* de la décision s'oppose au *may* du hasard extérieur. Le devoir perverti résulte aussi d'une décision libre et volontaire. Macbeth n'obéit pas aux Sœurs fatales ni à Hécate, il leur demande seulement de jouer leur rôle de diseuses de bonne aventure. Dans le même ordre d'idées, on pourrait avancer l'hypothèse que le véritable obstacle à la vengeance de Hamlet est le Fantôme ; il préférerait agir librement.

On en arrive donc à *Hamlet*. On ne peut pas escamoter *Hamlet* dans un article, si court et sommaire soit-il, consacré à la tragédie shakespearienne, bien que la décision de parler de cette œuvre s'apparente à une décision tragique, ne pouvant

conduire qu'à la déconfiture. Cela pour proposer l'hypothèse suivante : que Hamlet, au lieu d'être le sujet inhibé que voient en lui deux siècles de psychologie et de psychanalyse, est peut-être tout le contraire, à savoir un perfectionniste de la vengeance, un Prométhée qui vole le feu du Purgatoire, qui ne se contente pas de supprimer la vie de l'homme contre qui il a un contrat à exécuter, mais veut le faire souffrir, damner son âme, châtier ses complices, faire trembler les consciences. Adepte forcené du *contemptus mundi* il déteste à ce point les compromis qu'il ne les supporte pas non plus chez les autres. Et puisque la destinée est tragique par définition, prenons au moins la liberté de la fabriquer nous-mêmes, semblent dire les héros shakespeariens, du moins avant de parvenir à la phase fataliste ou providentialiste qui les caractérise en fin de parcours.

Destinée et liberté se rejoignent paradoxalement sur la même trajectoire tragique. Et la vertu elle-même est tragique, comme la quête d'une perfection inaccessible.

C'est une absolue perfection, et comme divine, de sçavoir joyur loialement de son estre. Nous cherchons d'autres conditions pour n'entendre l'usage des nostres, et sortons hors de nous, pour ne sçavoir quel il y fait. Si avons-nous beau monter sur des eschasses, car sur des eschasses encores faut-il marcher sur nos jambes. Et au plus eslevé throne du monde si ne sommes assis que sur notre cul. Les plus belles vies sont à mon gré, celles qui se rangent au modèle commun et humain, avec ordre, mais sans miracle et sans extravagance...

Ainsi Montaigne conclut-il ses *Essais*, avant de demander à Dieu une vieillesse «gaye et sociale». Les héros tragiques mènent également de belles vies, à leur façon, et grâce à la transfiguration artistique, mais il vaut mieux sans doute ne pas chercher à les imiter.